



«ЕСЛИ БЫ НАША
КОНСЕРВНАЯ БАНКА
ЗАГОВОРИЛА...

МИХАИЛ ЛИФШИЦ
И СОВЕТСКИЕ
ШЕСТИДЕСЯТЫЕ»

7 МАРТА — 13 МАЯ

#МУЗЕЙГАРАЖ
+7 (495) 645-05-20

ДЕСЯТИЛЕТИЕ «ГАРАЖА»
GARAGE
10th ANNIVERSARY

@GARAGEMCA
GARAGEMCA.ORG

Издание подготовлено к выставке «Если бы наша консервная банка заговорила...»
Михаил Лифшиц и советские шестидесятые»
Музей современного искусства «Гараж»
7 марта — 13 мая 2018

Выставка завершает одноименный проект программы «Полевые исследования» Музея «Гараж», реализованный с октября 2015 по октябрь 2017 года

Кураторы Дмитрий Гутов и Давид Рифф
в сотрудничестве с куратором Музея «Гараж» Анастасией Митюшиной
Менеджер проекта Анастасия Голованова
Менеджер программы «Полевые исследования» Оксана Полякова
Координатор программы «Полевые исследования» Дарья Бобренко
Архитектура выставки Кирилл Асс и Надежда Корбут

Музей современного искусства «Гараж»
Дарья Жукова, Роман Абрамович, основатели
Антон Белов, директор
Кейт Фаул, главный куратор
Анастасия Тарасова, руководитель департамента выставочных,
просветительских, и научных проектов
Дарья Котова, руководитель департамента развития, маркетинга и рекламы

Над проектом работали
Евгения Антонова, Сергей Антропов, Яна Бабанова, Катя Барина, Павел Блохин, Елизавета Борисова, Елена Быстричан, Екатерина Валетова, Александр Васильев, Алеся Веремьева, Екатерина Владимирцева, Медина Гильманова, Валерия Диденко, Ольга Диева, Федор Дейкин, Анастасия Евтушенко, Алексей Епишев, Анна Ермакова, Павел Жихарев, Елена Забелина, Анна Игнатенко, Марьяна Карышева, Валерия Киселева, Сергей Ключев, Дмитрий Коняхин, Варвара Корнеева, Евгения Купцова, Александр Ледовский, Анна Ложкина, Людмила Лучкова, Артем Максименков, Эмиль Милушев, Никита Михин, Дмитрий Накоряков, Никита Нечаев, Дмитрий Никитин, Ольга Никитина, Дарья Никитченко, Роман Никонов, Галина Новоторцева, Дарья Остратенко, Алексей Певзнер, Андрей Переслегин, Анна Пигарева, София Романова, Александра Романцова, Александра Сербина, Анн Солсбери, Егор Софронов, Анна Стаценко, Алена Соловьева, Лада Талызина, Евгения Толстых, Анна Трапкова, Ольга Федерягина, Александра Филипповская, Диана Чернова, Ольга Широкоуступ, Рут Эддисон, Ольга Яжгунович

Путеводитель
Тексты Дмитрий Гутов, Анастасия Митюшина, Давид Рифф
Редактор Александр Извеков
Корректор Александра Кириллова
Перевод с английского Алексей Шестаков
Менеджеры издания Марина Сидакова, Катя Суверина
Дизайн Кит Хелл, Никита Михин

Печать «Август Борг»

© Музей современного искусства «Гараж», 2018
Все права защищены

В Советском Союзе 1968 год воспринимался иначе, чем на Западе. Вторжение вооруженных сил стран Объединения Варшавского договора в Чехословацкую Социалистическую Республику повлекло за собой фатальные последствия, положив внезапный конец Пражской весне, а с нею — краткому периоду активной культурно-политической либерализации, продлившемуся всего несколько лет. Начался период застоя — таков ход истории.

Незадолго до вторжения советский философ-марксист и критик культуры Михаил Лифшиц опубликовал исследование кубизма и поп-арта, озаглавленное «Кризис безобразия». Будучи на редкость подробным и хорошо иллюстрированным источником по искусству модернизма, эта книга быстро стала известна по всей стране, но лишь немногие читатели полностью соглашались со взглядами автора. Советская интеллигенция в большинстве своем уже отвернулась от марксизма, тогда как Лифшиц выступил его твердым приверженцем. С точки зрения философа, модернистское искусство было «системой приемов для создания морального алиби» для потребителя культуры. Единственным путем вперед, подчеркивал Лифшиц, оставался реализм, укорененный в классической традиции и поддержанный народной самодеятельностью.

В 1968 году подобная позиция была истолкована многими как один из признаков ужесточения советской внутренней и внешней политики. Однако можно с уверенностью утверждать, что ортодоксия Лифшица не имела ничего общего с официальной «генеральной линией», в сравнении с которой его текст отличается куда большей тонкостью и обоснованностью. В этой книге обнаруживается глубокое, полученное из первых рук знание методов авангарда, его программы, проблем и парадоксов. Вооруженный этим знанием Лифшиц предлагает

интерпретировать искусство XX века в его антиэстетической ипостаси — как печально необходимый этап в развитии искусства. Вместе с тем в рамках открыто полемического текста он демонстрирует свой собственный, радикальный, коммунистический подход к тому, что сегодня мы называем современным искусством.

Выставка «Если бы наша консервная банка заговорила...» основывается на этом эпохальном произведении Лифшица. Будучи результатом двухлетнего исследовательского проекта, она представляет собой взгляд на Лифшица как мыслителя, обладавшего глубоким ощущением страшных противоречий времени и пониманием иронии истории.

Ряд комнат, вдохновленный сценами из фильмов, историческими интерьерами и бытовым контекстом интеллектуальной жизни СССР, отсылает к кафкианской атмосфере советской эпохи. Выставка рассказывает историю скандально известной атаки Лифшица на модернизм, которая оказывается на поверку подлинным признанием в любви к искусству.

Все представленные в экспозиции книги и печатные материалы можно и нужно листать.

Михаил Лифшиц (1905, Мелитополь — 1983, Москва) — философ, теоретик культуры, один из крупнейших интеллектуалов XX века в России. Поступив как авангардный художник учиться во ВХУТЕМАС в начале 1920-х годов, он через пару лет пересматривает свое отношение к модернизму и обращается к классическому наследию. В неполные 20 лет Лифшицу поручают во ВХУТЕМАСе преподавать диалектический материализм. В 1933 году он публикует программную работу «К вопросу о взглядах Маркса на искусство», где доказывает, что у Маркса была сложившаяся система эстетических воззрений, которая является ключом к философии истории в марксизме. В 1938 году эта работа выходит в Нью-Йорке на английском языке, а позже переводится на множество других языков. В 1930-е Лифшиц находится в эпицентре интеллектуальной жизни Москвы, читает лекции в вузах, публикует классиков эстетической мысли и принимает участие в дискуссиях по вопросам искусства. В 1941 году Лифшиц уходит на фронт. После демобилизации в 1946 году становится жертвой развернувшейся в СССР кампании по борьбе с космополитизмом. Опубликованная в 1954 году в журнале «Новый мир» статья «Дневник Мариэтты Шагинян», в которой Лифшиц представил сатирический портрет сталинской интеллигенции, вновь сделала его знаменитостью после многих лет забвения. В 1966 году «Литературная газета» публикует манифест Лифшица «Почему я не модернист?», повлекший за собой обвинение автора в мракобесии — как со стороны нового поколения, так и со стороны тех, кто восхищался им в прошлом. На десятилетия Лифшиц оказывается символом борьбы с авангардом и олицетворением гонений на современное искусство в СССР в эпоху Брежнева. Выход в 1968 году книги «Кризис безобразия», критикующей

кубизм и поп-арт, закрепляет эту репутацию. В 1976 году статье «На верном пути», посвященной выставке молодых художников к XXV съезду КПСС, Лифшиц еще раз манифестирует свою антимодернистскую позицию, повторяя в совершенно новых исторических условиях основные идеи, сформулированные им еще во ВХУТЕМАСе. Философские взгляды Лифшица, в центре которых лежит проблема трагедии искусства в современную эпоху, были выражены в опубликованных при жизни текстах лишь косвенно, но сохранились в его архиве, насчитывающем свыше 700 папок. Большинство книг Михаила Лифшица издано посмертно, особенно в последние годы, когда интерес к его наследию начал стремительно расти.



Михаил Лифшиц. 1925
Предоставлено Анной Пичикян

«Я хотел бы, чтобы Кафка — умный, хотя и больной художник — восстал из гроба, чтобы написать аллегорически дерзкий рассказ о современных поклонниках темноты, в том числе и его собственной», — пишет Михаил Лифшиц в конце своей самой известной — благодаря спорам вокруг нее — статьи «Почему я не модернист?». Это неожиданная точка зрения. В 1960-е Кафка считался эталоном писателя-модерниста, и его переводы, долго не публиковавшиеся в СССР, начали выходить как раз в период работы Лифшица над этим текстом, заказанным для одного из пражских журналов переводчиком работ философа на чешский язык Владимиром Досталом. В письме к Лифшицу Достал спрашивал о безумии Кафки. Лифшиц отвечал, что Кафка — бесспорно, великий художник, и именно в этом качестве его следует воспринимать. Кроме того, для Лифшица были важны не столько размышления Кафки о бюрократии и тоталитаризме, сколько показываемые им «узость, малость всего человеческого», которые распространяются повсюду, когда народ становится зависимым от «гигантской централизованной силы».

РОМАН

До Великой Отечественной войны Михаил Лифшиц был видным советским философом-марксистом. Но «после войны многое изменилось, и время было нелегкое. По возвращении с военной службы я чувствовал себя вполне забытым, где-то на дне, — писал он позднее, — а надо мной была океанская толща довольно мутной воды». Лифшиц практически не печатался и не преподавал, жил случайными заработками. В конце 1950-х годов, перед тем как фортуна вновь повернулась к нему лицом, он попробовал себя в качестве прозаика и начал писать роман об этих трудных годах. Название романа — «Московские вечера» — звучит довольно легко, но его сюжет беспросветно мрачен. Во многом автобиографический, он повествует о последних сталинских годах, и этот зал призван напомнить о коммунальном быте и параноидальной атмосфере той эпохи.

«У Титениных...».

Вторая половина 1950-х

Цитата из незаконченного романа Михаила Лифшица «Московские вечера»

В романе Михаила Лифшица рассказывается об учителе рисования и мыслителе-марксисте, который погибает в ГУЛАГе, несправедливо осужденный якобы за организацию группы неомарксистских радикалов. Роман имеет характер апологии, написанной учеником главного героя, и предлагает читателю путешествие из мира коммунальных квартир в мир музеев и истории культуры. Титенин — антипод главного героя, олицетворение советской мелкой буржуазии, с ее глубокой ненавистью ко всему «умному». В заметках, связанных с романом, Лифшиц предвидит распространение «Мировой Титенинщины» отовсюду — «Из Азии, из Африки». «Ленин (стихия, etc) понимал, — пишет он. — Конечно, не приказом. Тема истории обывателя, мещанина. Достоевский,

Щедрин, Помяловский, Глеб Успенский, Чехов, Горький. Саламандры. Хлеба и зрелищ. Темы войны, тюрьмы, национальности».

Дорожная. 1949

Музыка Исаака Дунаевского

Слова Сергея Васильева

Титенин, персонаж романа Лифшица, мог слушать песню Исаака Дунаевского «Дорожная», одну из популярных мелодий послевоенного времени. Повествование в ней идет от лица солдата, который возвращается домой на поезде, чей ритм движения имитирует неожиданная для русской музыки басовая линия. Солдат восхищается богатством родной земли, ее полями и фабриками: «Эх, сколько мною езжено, эх, сколько мною видано, / Эх, сколько мною пройдено! И все вокруг — мое!».

«Задачи борьбы против космополитизма в философии». Решение объединенного заседания кафедр марксизма-ленинизма и философии Института международных отношений, состоявшегося 23 и 24 марта 1949 года по докладу тов. Бахитоза

Факсимиле

Предоставлено Анной Пичикян

Михаил Лифшиц. 1941

Михаил Лифшиц. 1945

Черно-белые фотографии.

Репродукции

Предоставлены Анной Пичикян

РЕДАКЦИЯ

Листовка времен

Второй мировой войны. 1940-е

Бюллетень ВОКСа. 1943, № 3–4

Факсимиле

Архив Российской академии наук,

фонд М. А. Лифшица № 2029, Москва

Лифшиц не любил говорить о войне. В 1941 году он был отправлен на фронт в качестве политрука в составе Днепровской флотилии, участвовал в обороне Киева, попал в окружение и был ранен, возвращаясь с оккупированных территорий. После лечения вернулся к работе в качестве редактора, лектора и автора текстов. В 1943 году статья Лифшица о Николае Чернышевском была, как явствует из рукописной заметки философа, опубликована на английском языке в бюллетене ВОКС (Всесоюзного общества культурных связей с заграницей), под псевдонимом, как и некоторые другие тексты Лифшица.

В начале 1960-х Михаил Лифшиц смог вернуться в публичное интеллектуальное поле — к голосу философа вновь начали прислушиваться. Его репутацию резко изменила статья «Почему я не модернист?», опубликованная в 1966 году на страницах «Литературной газеты» и прозвучавшая как манифест. Ее название отсылает к двум знаменитым эссе Бертранда Рассела, а стиль перекликается с текстами того самого авангарда, который Лифшиц атакует с беспрецедентным радикализмом. Статья вызвала множество крайне негативных откликов: большинство реформаторски настроенной интеллигенции считало Лифшица ортодоксом и ретроградом. В этом зале воссоздана обстановка редколлегии советской газеты середины 1960-х годов — времен этой полемики. «Присоединиться» к обсуждению можно, изучив книги и архивные документы на столе.



«Почему я не модернист?»

Коллаж. Факсимиле газетных вырезок и обложек папок из архива Михаила Лифшица

Статья «Почему я не модернист?» была заказана Лифшицу в 1963 году пражским журналом *Estetika*, опубликована им и впоследствии перепечатана восточно-германской газетой по искусству *Forum* (1966, № 6). В том же году она вышла по-русски на страницах «Литературной газеты», которая затем напечатала и некоторые возмущенные отклики на нее. Лифшиц ответил на критику статьей «Осторожно — человечество!», исправляя и дополняя гранки до самой сдачи в печать. Выдержки из этих текстов сопровождаются подборкой заметок Лифшица, взятых из его архива, который состоит из более чем 700 папок рукописей. Одна из этих папок озаглавлена «Диарь XX века».

Отклики читателей на статью «Почему я не модернист?»

Коллаж. Факсимиле писем в редакцию «Литературной газеты», собранных Марленом Коралловым, репродукции

Статья Лифшица была помещена в «Литературную газету» по инициативе заведующего отделом литературоведения и эстетики Марлена Кораллова (1925–2012), в недавнем прошлом заключенного ГУЛАГа. Его портрет, написанный в лагере незадолго до освобождения в 1955 году, воспроизведен на одном из стендов. Кабинет Кораллова в «Литературной газете» обычно был тихим местом, но после публикации статьи «Почему я не модернист?» оказался завален письмами. Художники и искусствоведы, физики, инженеры и простые пенсионеры, академики и школьники поддерживали автора или ему возражали. Понимая ценность

накопившегося таким образом архива, Кораллов забрал его домой и заботливо хранил вплоть до своей кончины.

На столе

Рукопись статьи Михаила Лифшица «Почему я не модернист?». 1963

Письма разных авторов в «Литературную газету» с отзывами на статью Михаила Лифшица «Почему я не модернист?». Октябрь–ноябрь 1966

Отклики читателей «Литературной газеты» на статью Михаила Лифшица «Осторожно — человечество!». 1967

Лев Копелев. «Модернист поневоле», письмо в редакцию «Литературной газеты». 1966 (указано 1964)

Григорий Померанц. Ответ Михаилу Лифшицу. 1966

Марлен Кораллов, Александр Чаковский. Предсъездовская трибуна. Черновик редакционной статьи для «Литературной газеты». 1960-е Факсимиле

Все материалы — Архив Российской академии наук, фонд М. А. Лифшица № 2029, Москва

Перевод статьи Михаила Лифшица «Почему я не модернист?» в книге The Crisis of Ugliness: From Cubism to Pop-Art. Издательство Brill, Лейден. 2018

Перевод: Давид Рифф
Предоставлен издательством Brill, Лейден

Исследовательские работы «Радио Свободная Европа» «Культурная политика Б. и Х.» (24 декабря 1964) и «Либерализм и демократия». Лифшиц атакует Дымшица в «Проблемах философии» (16 февраля 1968)

Факсимиле
Предоставлено «Радио Свободная Европа / Радио Свобода»

Статья Лифшица, представленная здесь в виде факсимиле оригинальной рукописи, вызвала резонанс — дискуссии о ней не утихали более года. Среди участников были виднейшие интеллигенцы своего времени. Первые серьезные отклики поступили от академика Дмитрия Лихачева, математика и теоретика марксизма Эрнеста Кольмана, молодого писателя Марка Харитоновича, искусствоведа, специалиста по творчеству Пикассо Нины Яворской. Чуть позднее последовали не менее критические реплики со стороны будущих диссидентов Льва Копелева и Григория Померанца. Дебаты получили такой резонанс, что исследовательский институт при «Радио Свободная Европа» в Мюнхене сделал сокращенный перевод статьи Лифшица для внутреннего обсуждения. Аналитик этой радиостанции сделал вывод, что позиция автора является совершенно уникальной и не имеет общего с консервативным разворотом советских властей. Он увидел, что Лифшиц стоит особняком и является Другим и для западной, и для советской критики.

Альбом о статье «Почему я не модернист?» Коллаж. Смешанная техника

В альбомах, предлагаемых вниманию посетителей, ключевые пункты трудов Лифшица проиллюстрированы репродукциями работ, подлинники которых не были доступны ученому при жизни. Данный альбом содержит избранные

цитаты из статьи «Почему я не модернист?», где Лифшиц с яростью протопопа Аввакума перечисляет смертные грехи XX века и бросает вызов общепринятой в 1960-е интерпретации модернизма как прогрессивного и антитоталитарного движения. По мнению Лифшица, атаки модернистов на Разум и Красоту проложили путь насилию, столь характерному для истории минувшего столетия. Отдельные модернисты могут быть отважными людьми, но «хорошего модернизма не бывает». В этом смысле «хорошие модернисты» подобны верующим, которые вступают в борьбу с угнетением, оставаясь верными своей религии, исторически повинной в том, что это угнетение нарастает.

Номера журнала «Новый мир» за 1950–1960-е годы

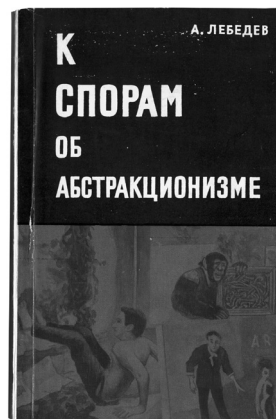
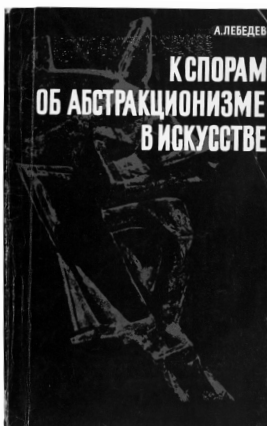
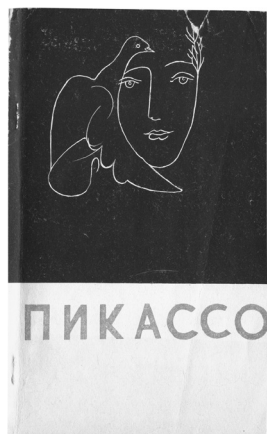
Скандал вокруг статьи «Почему я не модернист?» разгорелся в том числе потому, что в ней усмотрели предательство: Лифшиц был одним из тех интеллигентов-марксистов старой гвардии, в которых представители «реформаторского» движения 1950–1960-х годов видели свою опору. После смерти Сталина поэт Александр Твардовский, друживший с Лифшицем, одним из первых начал печатать в журнале «Новый мир», который он тогда возглавлял, материалы острой критической направленности. Среди этих материалов была и статья Лифшица «Дневник Мариэтты Шагинян», резко обличавшая низкопоклонство позднесталинской культуры. После ряда подобных публикаций Твардовского сняли с должности главного редактора, но в 1958 году он вновь занял этот пост и сделал «Новый мир» флагманом де-сталинизации в советской литературе. Одним из главных достижений журнала стала публикация рассказа Александра Солженицына «Один день Ивана Денисо-

вича», написанного в 1959-м и напечатанного в 1962-м — после года усилий Твардовского. Лифшиц, друг и в прошлом учитель поэта, поддерживал его в этой борьбе; в частности он писал во внутренней рецензии, что было бы преступлением не опубликовать свидетельство Солженицына о жестокости сталинизма.

Советская литература о модернизме

Полные библиографические сведения о книгах, представленных в экспозиции, доступны на странице выставки на сайте www.garagetsa.org.

В эпоху правления Сталина модернизм осуждался как чуждая и пагубная для советского народа культура. Всякая информация о нем в СССР замалчивалась. Но после XX съезда КПСС в 1956 году, на котором был провозглашен курс на десталинизацию, ситуация резко изменилась, и публикации о модернизме — как негативные, так и позитивные — следовали одна за другой. Лифшиц считал, что большинство этих книг не стоит бумаги, на которой они напечатаны. Тем временем западноевропейские марксисты тоже пересматривали свою позицию в отношении модернизма. Важнейшим событием 1963 года стал выход книги «О реализме без берегов» Роже Гароди — в то время депутата французского парламента от коммунистической партии. Позднее Гароди принял ислам, отрицал Холокост и проповедовал антисемитизм. Гароди объявил Кафку и Пикассо реалистами XX века. В 1960–1970-е Лифшиц активно критиковал эту идею.



КУБИСТСКИЙ ДОМ

«Действие происходит в Париже накануне Первой мировой войны. При поднятии занавеса мы видим беснующуюся толпу мещан, слышим брань и насмешки. Что привело их в такую ярость? Пришествие в мир нового художественного направления». Эти строки, которыми открывается эссе Михаила Лифшица о кубизме, отсылают к скандальному Осеннему салону 1912 года в Париже. Работы ведущих кубистов были представлены как в основной экспозиции, так и в разделе декоративного искусства, где публика могла осмотреть Кубистский дом — один из первых примеров архитектуры этого направления. Столь заметное присутствие кубизма в экспозиции вызвало дебаты во французской Национальной ассамблее. Среди прочих авторов о нем написал отец русского марксизма Георгий Плеханов. Его статья положила начало антимодернистской традиции, которую продолжал, но вместе с тем и критиковал Лифшиц.

Реконструкция портала Кубистского дома 1912 года

Гипсокартон, пенопласт, краска

Этот макет здания в кубистском стиле был представлен в секции декоративного искусства Осеннего салона 1912 года в Париже. Его портал и фасад были спроектированы скульптором Раймоном Дюшан-Вийоном, старшим братом Марселя Дюшана и одним из лидеров кубистской «группы Пюто» (по названию пригорода Парижа, где собирались ее участники). Товарищи Дюшан-Вийона создали художественные произведения и предметы обстановки для Кубистского дома, а за концепцию его оформления отвечал известный в будущем художник-декоративист Андре Мар. Все выставленное в доме продавалось. Кубистский дом стал одной из первых инсталляций, чьи фотографии были растиражированы в прессе, — как сейчас это происходит

средствами «Инстаграма». Так, подробный фоторепортаж о доме опубликовал парижский журнал Excelsior. На данной выставке представлена вольная реконструкция двух комнат Кубистского дома.

Подушки с вышивками по мотивам произведений Анри Матисса, Пабло Пикассо, Жоржа Брака и Робера Делоне

Андре Мар разработал оформление кубистского дома под лозунгом «Сделать что-то очень французское», то есть характеризующееся «простыми, чистыми, логичными и даже холодноватыми линиями». Эта программа, которую хорошо выражают орнаменты Мара для тканей, воспроизведенные в данной реконструкции, подтверждает мнение Лифшица о характере интеллектуальной подоплеку кубизма. По его словам, кубисты искали «геометрической конструкции человеческой пневмы, знающей только приказ и слепое подчинение» и в этом поиске предвосхитили «обожание почвы, крови <...> и мещанской рутины». К середине XX века «мещанская рутина» восторжествовала. В этом зале работы фовистов и бывших кубистов, которые описывал Лифшиц, представлены в виде орнаментов для вышивки на подушках и печати на сумочках. Сегодня они от начала и до конца воспроизводятся машинным способом.

Иллюстрации из книги «Кризис безобразия», 1968

Печать на холсте

В обстановке Кубистского дома присутствовали картины Фернана Леже, Жана Метценже, Альбера Глеза и Марселя Дюшана. Здесь они заменены увеличенными иллюстрациями из книги «Кризис безобразия». Эти черно-белые репродукции низкого качества сделали книгу

Лифшица очень популярной в стране, где до той поры почти не было иллюстрированных изданий о модернизме. Мы выбрали те работы, которым уделяет особое внимание Лифшиц. «Женщину в синем» (1912) Леже резко критиковал еще Георгий Плеханов, назвавший ее «чепухой в кубе». Лифшиц уточняет это суждение: «...нельзя сказать, что Леже <...> пачкает полотно вследствие простого неумения рисовать. <...> он, напротив, радуется этому, считая свою цель достигнутой». Другой центральной фигурой эссе Лифшица о кубизме является Жан Метценже: Лифшиц поражается смеси банальности и метафизики в теоретических работах художника, обнаруживая ту же самую смесь и в его живописи.

Обои с орнаментом, разработанным Андре Маром для тканей

André Mare. Carnets de Guerre. 2000

Модель транспортного судна времен Первой мировой войны в камуфляжной окраске

Chris Barton. Dazzle Ships: World War I and the Art of Confusion. 2017

Фотографии Гийома Аполлинера, Жоржа Брака, Филиппо Томмазо Маринетти и футуристов периода Первой мировой войны
Копии

Материалы, представленные на каминной полке и возле нее, рассказывают об отношении кубистов к началу Первой мировой войны. Одни из них, как Гийом Аполлинер, сражались на фронте и получали ранения. Другие, как Андре Мар, работали для организованной во Франции Службы камуфляжа, адаптируя кубистские идеи для военных нужд.

Самый известный пример маскировки, вдохновленной кубизмом, использовался в британской армии. Пикассо, увидев один из подобных орнаментов, сказал: «Это же мы его придумали». Кубисты никогда не поддерживали войну открыто, как это делал поэт-футурист Маринетти, позднее ставший министром культуры в правительстве Муссолини и незадолго до смерти посетивший восточный фронт Второй мировой войны. Лифшиц напоминает, что «кубизм является родным братом футуристической эстетики Маринетти», и далее на страницах «Кризиса безобразия» уточняет: «...было бы некоторым упрощением связывать кубизм 1907–1914 годов с тоталитарной идеей. Прямая связь, конечно, отсутствует, хотя двусмысленность — налицо».

John Golding. Cubism: A History and Analysis, 1907–1914. 1959

Christopher Gray. Cubist Aesthetic Theories. 1953

Robert Rosenblum. Cubism and 20th Century Art. 1960

«О художниках-кубистах издано много восторженных книг на меловой бумаге с отлично сделанными с точки зрения техники иллюстрациями. Средний человек, понятное дело, не может остаться бесчувственным к этой лавине восторгов», — пишет Лифшиц. Также он обращает внимание на одни и те же фразы, кочующие из издания в издание. Речь, по его словам, идет «о формулах новой веры, ничем не доказанных». И далее: «Богатые собственники, владеющие большими коллекциями современной живописи, разделяют ее [эту веру] с людьми самого прогрессивного образа мысли, как будто речь идет о членах одной и той же общины верующих». Они убеждены в том, что кубизм представляет

собой коперниковский переворот в искусстве, и в определенном смысле Лифшиц с ними соглашается. «Если, наконец, сама видимость окружающего мира, — развивает он эту точку зрения, — вызывает отвращение и скуку своим бесцветным, бессмысленным движением форм, своими базарными приманками, дешевой подделкой красоты, то не следует ли вообще покончить с живописью?» Вот к чему, согласно Лифшицу, сводится весь «коперниковский переворот» кубизма.

Альбом «Миф и реальность»

Чаша с мраморными кубиками для виски

Бутылка Suze

Альбом, лежащий на столе в этом зале, посвящен эссе Лифшица о кубизме. Даже если это искусство порой выглядит изящным, суть его — насилие над тем, чем издавна является живопись. Для кубистов картина перестала быть изображением видимого предметного мира: она сама стала предметом, выражающим желание, которое ясно высказал Жорж Брак, заявив, что он хочет стать вещью. Как Лифшиц заключает во втором своем коротком эссе на страницах «Кризиса безобразия», отнюдь не долгий извилистый путь, а сверхскоростная магистраль связывает эту мечту с желанием Уорхола стать машиной.

Robert Lebel. L'envers de Peinture. 1964

Пабло Пикассо. Портрет Вильгельма Уде. 1910. Репродукция из книги «Кризис безобразия»
Печать на холсте

Оборотные стороны кубистских картин

Курт Швиттерс. Мерцбау. Тыльная сторона

Вольная реконструкция

Одним из самых важных источников Лифшица при работе над «Кризисом безобразия» была книга L'Envers de peinture («Изнанка живописи»), написанная Робером Лебелем — художественным критиком, близким к кругу Марселя Дюшана. В этой книге рассматриваются элементы скрытой за модернизмом финансовой и эмоциональной экономики — «нравы "таблостов"», как называет их Лебель. Название книги очень верно: ценность картины определяется провенансом — происхождением, которое обычно указывается на ее обороте. Выход из «Кубистского дома» ведет на нашей выставке в еще одну реконструированную «изнанку», которая показывает обратную сторону инсталляции «Мерцбау», созданной дадаистом Куртом Швиттерсом — одним из первых художников, выступивших с (анти)художественной критикой коммерческой подоплеку модернизма.

ФАБРИКА

Второе короткое эссе Лифшица в книге «Кризис безобразия» озаглавлено «Феноменология консервной банки». Первоначально оно было опубликовано в журнале «Коммунист» в 1966 году, и его название иронически подменяет предмет гегелевской «Феноменологии духа» (1807) — по общему мнению, одного из сложнейших трудов в истории философии — суповой банкой Уорхола, осмеиваемой в статье как новая вершина банальности. Простота этого реди-мейда обманчива, пишет Лифшиц. Он вполне сознательно выдвинут на авансцену опытными профессионалами — бывшими рекламистами и коммерческими художниками, приходящими ныне на смену своим предшественникам, пившими, по выражению Брака, кипящий керосин. Энди Уорхол — идеальный образец нового художника такого типа. Данная выставка предлагает посетителю частичную реконструкцию «Фабрики» Уорхола. Среди прочего Уорхол прославился тем, что преобразил один из этажей обычного здания в Нью-Йорке, оклеив изнутри все его стены промышленной алюминиевой фольгой. Элементы интерьера «Фабрики» дополнены небольшой подборкой работ Уорхола и Роя Лихтенштейна. Также необходимую для понимания контекста информацию предоставляют зрителю журналы, альбомы вырезок и аудиоинсталляция, состоящая из двух «говорящих» консервных банок.

Рой Лихтенштейн. Два яблока. 1972

Холст, масло, краска Magna
Частное собрание

Энди Уорхол. Серп и молот. 1976

Холст, акрил, чернила для шелкографии
Частное собрание

Энди Уорхол. Дженки. 1964

Холст, синтетические полимерные краски, чернила для шелкографии
Собрание V-A-C, Москва

«Почему вы думаете, что холм или дерево красивее, чем газовый насос? Только потому, что для вас это привычная условность». Лифшиц приводит в своем эссе слова Роя Лихтенштейна, отмечая, насколько они близки иконоборчеству и релятивизму классического авангарда. «Погодите, мы вас приучим к тому, что консервная банка не хуже Венеры Милосской, и вам придется это признать!» — говорит он от лица поп-артистов и заключает: «Тесная внутренняя связь таких созданий рекламы и блефа, как "поп-арт", с "веком потребления" <...> является слишком наглядным, осязаемым фактом». Иными словами, поп-арт делает потребителем все, в том числе идею натюрморта, эмблему врага США в холодной войне, скорбящую вдову убитого президента. Граница между оригиналом и подделкой размывается, как можно судить по представленным в этом зале картинам — немногим подлинным произведениям на выставке.

Дискобол

Реконструкция по фотографиям

The Velvet Underground & Nico. I'll Be Your Mirror. 1966

Музыка и слова Лу Рида
Verve/Universal Music

«Фабрика» Энди Уорхола производила шелкографии и фильмы, а также была музыкальной продюсерской компанией, самым известным продуктом которой стала собственная рок-группа — The Velvet Underground. Уорхол пригласил эту группу к участию в задуманном им мультимедийном шоу Exploding Plastic Inevitable («Взрывная пластиковая неизбежность»).

В рамках этого сотрудничества были созданы и записаны наиболее успешные песни группы. Первый альбом тоже был спродюсирован Уорхолом, придавшим пластинке стиливой характер, который сами музыканты представляли себе лишь приблизительно. Одной из идей Уорхола было поставить первой в альбоме песню I'll Be Your Mirror («Я буду твоим зеркалом») и добавить к ней в конце несколько механических повторов, будто бы вызванных царапиной на пластинке, тем самым превратив музыку в своего рода звуковой объект. В этой песне четко выражено стремление Уорхола и певицы Нико уподобиться машинам и достичь эмоциональной нейтральности, перейдя от рефлексии как самоанализа к зеркальности иного рода. Эта «пустая рефлексия» является одной из центральных тем эссе Лифшица о поп-арте.

Альбом по статье

«Феноменология консервной банки»

Журнал Newsweek с обложкой «ПОП!
Рой Лихтенштейн». 25 апреля 1966

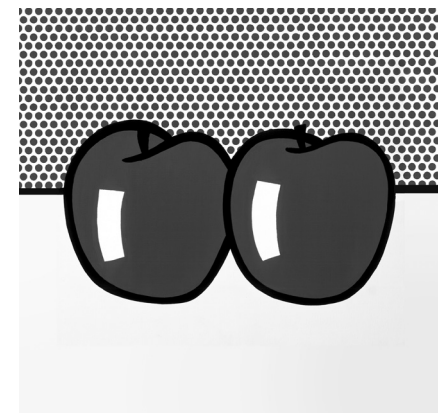
Номера журнала «Америка»
за 1960–1977 годы

В ситуации дефицита информации Лифшиц предоставил советским читателям краткую историю поп-арта и филигранный дайджест — коллаж французских, немецких, английских и американских откликов на хеппенинги и перформансы. Он не без юмора рассказывает историю того, как поп-арт стремительно оттеснил абстрактный экспрессионизм в период между обвалом цен на абстрактную живопись в 1962 году и Венецианской биеннале 1964 года, заполнив «серую зону» между высоким искусством и массовой культурой. На модернизм Лифшиц смотрел издавна (он никогда не выезжал на Запад), однако его, хорошо помнящего 1920-е, поп-арт не мог шокировать,

и порой он с иронией рисует выразительную картину, где нас манят из-за океана «таинственная Ингрид», Бэтмен и вся уорхоловская «фабрика» суперзвезд.

Говорящие консервные банки

Кульминацией эссе Лифшица о поп-арте является момент, когда он дает слово консервным банкам Уорхола. Поданный как отсылка к говорящим предметам из сказок Ханса Кристиана Андерсена, этот образ в то же время перекликается с мыслью Маркса в первом томе «Капитала» о необходимости прислушаться к языку немых товаров. «Избавиться от этого ада на земле, от всяких идей и всякой ответственности — вот идеал каждого современного человека. Будьте просты и невменяемы, как дурацкий кусок жести, из которого я сделана машина», — говорит консервная банка, попадая с магазинной полки в художественный музей. В этом зале две копии банок супа Campbell вновь и вновь проговаривают по-русски и по-английски вложенную им в уста Лифшицем проповедь потребительского беспамятства.



Рой Лихтенштейн. Два яблока. 1972. Холст, масло
Частное собрание. Фото: © Estate of Roy Lichtenstein

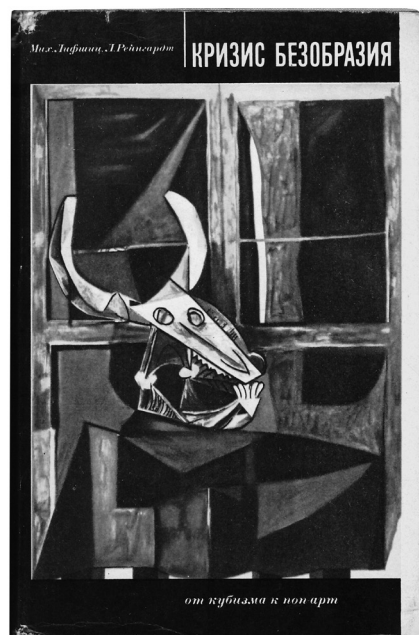
«КРИЗИС БЕЗОБРАЗИЯ»

Название этой книги Михаила Лифшица многозначно. Выражение «кризис безобразия» заимствовано автором у Георгия Плеханова, отца русского марксизма, который нашел его в статье французского критика Камиля Моклера «Три кризиса современного искусства» (1906). В русском языке слово «безобразие» означает не только уродство или хулиганство, но также — при морфемном разборе — соотносится со словосочетанием «без образа». Модернизм в Советском Союзе видели именно как отсутствие образов — точнее, по большей части *не видели* вообще. Идея модернизма была очень популярна, но оставалась «без-образной», состоящей из литературных мифов, легенд о художниках и теоретических конструкций, лишенной непосредственного визуального знакомства с бурной историей модернистского искусства в период между двумя мировыми войнами и после второй из них. Лишь с конца 1950-х годов модернистские шедевры начали возвращаться в экспозиции советских музеев. Вскоре в СССР прошло несколько крупных выставок, на которых были представлены произведения Пикассо и Поллока, но даже самые передовые работники музеев принимали подобное искусство с оговорками. Лифшиц в своих статьях выступал против этой осторожной позиции. Советские зрители, считал исследователь, должны увидеть подлинники произведений модернизма и составить свое собственное мнение о них и о направлении в целом. Этого так и не случилось. И специалисты, и широкая публика вынуждены были довольствоваться репродукциями, лучшими и самыми желанными из которых были диапозитивы. Представленный в этом зале «слайд-фильм» — сбывшаяся мечта советского человека увидеть работы классиков модернизма. Репродукции произведений, используемых в фильме, зарифмованы с ключевыми тезисами «Кризиса безобразия». Каждое

из этих изображений было найдено в интернете и находится в статусе «общественного достояния».

Слайд-шоу «Кризис безобразия»

Цифровые репродукции, текст, звук.
13 мин. 54 сек.



ВХУТЕМАС

Книга «Кризис безобразия» свидетельствует о том, что ее автор отлично знал авангардистскую логику иконоборчества и одержимости всем новым. Местом, где он приобрел это знание, был ВХУТЕМАС. Лифшиц приехал в Москву в 1922-м с территории Южной Украины, разоренной Гражданской войной, — из города Мелитополя — и поступил во ВХУТЕМАС годом позже. Сначала он учился на художника, но вскоре перешел к преподаванию марксистско-ленинской философии и в итоге резко разошелся как со своими однокашниками, так и с учителями. В обстановке смелых модернистских экспериментов он мечтал возродить ту самую классику, которую отвергали его современники-авангардисты. По его убеждениям, Ленин и Маркс последовательно отстаивали ценности классического искусства. В период пролетарской культурной революции (1928–1932) подобная идея воспринималась как ересь, и Лифшиц получил ярлык правого уклона. Экспозиция этого зала позволяет проникнуть внутрь мечты Михаила Лифшица о новом Возрождении.

Студиоло с картины «Святой Иероним в келье» Антонелло да Мессины, написанной около 1475
Фанера

Макет обстановки студиоло (рабочего кабинета), изображенного в одном из шедевров итальянского Кватроченто, иллюстрирует негативное отношение Лифшица к лозунгу художников-производственников, вместе с которыми он учился во ВХУТЕМАСе, — «От искусства — к производству, от мольберта — к машине!». В результате художник превращался в создателя «машин для сидения», то есть стульев, но «его создания были не простые вещи, способные служить человеку, а символические предметы,

несущие в себе второй смысл, известие о том, что искусство отказалось от самого себя и хочет быть самой жизнью», — вспоминал впоследствии философ. Но у него были другие идеи по этому поводу. Он считал, что победа рабочего класса над угнетателями приведет не к новому Средневековью, а к перерождению реализма в духе эпохи Возрождения.

Архивные документы периода обучения Михаила Лифшица во ВХУТЕМАСе

Заметки Михаила Лифшица о марксизме и прагматизме. 1924

Оцифрованные документы на планшете

Приехав в Москву, Лифшиц сумел поступить во ВХУТЕМАС лишь со второй попытки, научившись «как следует рисовать треугольники и окружности». Первый год Лифшиц учился под руководством гравера Владимира Фаворского, одного из самых авторитетных преподавателей института, внушавшего авангардистское понимание визуального языка и мышления через второстепенную, казалось бы, дисциплину графики. В то же время он слушал лекции отца Павла Флоренского, неорелигиозная философия которого быстро была им отвергнута. Первой самостоятельной философской работой Лифшица стала статья, посвященная марксистской критике религиозного прагматизма Уильяма Джеймса. Вскоре после ее написания Лифшиц был приглашен к преподавательской работе и стал читать лекции по диалектическому материализму.

Штрихи к портрету В. И. Ленина.
Фильм 4: «Коммуна ВХУТЕМАС». 1967
Режиссер: Леонид Пчелкин
Фрагмент фильма. 7 мин. 51 сек.
Предоставлен филиалом ФГУП «ВГТРК»
ВО «Совтелеэкспорт»

В 1921 году Ленин посетил ВХУТЕМАС и провел длительную дискуссию со студентами института о футуризме. Это событие представлено во включенном в экспозицию фрагменте четвертого (последнего) из телевизионного цикла художественных фильмов о деятельности Ленина после Октябрьской революции. Созданный в 1967 году по заказу Центрального телевидения СССР с участием ведущих артистов того времени, этот цикл так и не был показан полностью. В основу эпизода о посещении ВХУТЕМАСа легли исторические документы, которые Лифшиц впоследствии часто цитировал, подчеркивая скептическое отношение Ленина к «фанатикам “современности”», готовым утопить в ложке воды всякого, кто <...> не согласен поклоняться новому, как богу».

Лекция Михаила Лифшица «Диалектика в истории искусства». 1927
Факсимиле

Статья Михаила Лифшица
«К вопросу об эстетических взглядах Маркса». 1927
Факсимиле

Книги и брошюры
середины — конца 1920-х годов

Лифшиц очень рано выработал свою оригинальную философскую позицию, о наличии которой свидетельствуют уже первые его публикации. Революция ведет от простого отрицания искусства к отрицанию отрицания, утверждал он в лекции «Диалектика в истории искусства» (1927). Этот принцип расходился

с авангардистской эстетикой иконоборчества и новаторства и мог быть обнаружен, как провозгласил Лифшиц, в текстах самого Маркса. Во времена, когда Маркса читали прежде всего как проницательного экономиста, Лифшиц первым из исследователей очертил скрытую в его работах философию эстетики, посвятив ей статью на страницах журнала факультета общественных наук ВХУТЕИНа (так с 1926 года назывался ВХУТЕМАС).

Статья Михаила Лифшица
о художнике Григоре Ваграмяне. 1929
Факсимиле
Архив Российской академии наук,
фонд М. А. Лифшица № 2029, Москва

Дело Ваграмяна
Коллаж. Реконструкция студенческой газеты, репродукции картин и документов

В конце 1920-х годов политический климат в СССР стал быстро меняться. Лозунг обострения классовой борьбы сопровождался усилением борьбы внутрипартийной, причем с правым уклоном. Художникам и интеллектуалам присваивалась роль бойцов партии на фронте культурной революции, направленной на искоренение буржуазной культуры. Позиция Лифшица становилась все более несовместимой с этой воинственной идеологией. В 1929 году он публично выступил в защиту Григора Ваграмяна, студента-живописца, верного традициям Ренессанса. Возможно, философу вспомнились собственные художественные работы двухлетней давности, например портрет отца, выполненный в стиле Кватроченто. Указание Лифшица на то, что Ленин придерживался консервативных эстетических взглядов, вызвало скандал. На страницах специального выпуска студенческой газеты ВХУТЕИНа он и несколько его единомышленников были объявлены правыми уклонистами. Коллаж-реконструкция двух полос этой газеты выполнен на основе архивных фотографий.

«Тридцатые годы — время глубоких противоречий, и тот, кто говорит об этой эпохе в общей форме, минуя горечь внутреннего конфликта, продолжает именно худшее в них, догматическое однообразие», — писал об этом времени Лифшиц. Как «человек тридцатых годов», он сам был во многом продуктом этих противоречий. Требуя, с опорой на Маркса, возврата к классической эстетике, как раз в эпоху начавшихся партийных чисток, потрясших интеллектуальный мир, он получил место в новой институции, Коммунистической академии. Она была создана в 1918 году как мировой центр социалистической мысли и должна была стать альтернативой Академии наук, с ее «дореволюционными» взглядами. Данная комната воссоздает атмосферу одного из читальных залов Комакадемии, прослеживая работу Лифшица как ученого, редактора, лектора и музейного работника в это драматическое десятилетие. Изучение идей Лифшица 1930-х годов показывает их глубокое расхождение с доминировавшей официальной идеологией. Вместе с известным марксистским философом Георгом Лукачем и писателем Андреем Платоновым он находился в центре кружка группировавшегося вокруг журнала «Литературный критик», сформировавшего рискованную гегелевско-марксистскую оппозицию на «минном поле искусства и литературы».

На столах
Михаил Лифшиц. Черновики, наброски, рукописи. 1930-е
Факсимиле
Архив Российской академии наук,
фонд М. А. Лифшица № 2029, Москва

Михаил Лифшиц.
Ученые программы ГЭКТЕМАС
(Государственных экспериментальных театральных мастерских), планы и конспекты лекций по курсам обществоведения, ленинизма, исторического и диалектического материализма. 1924–1933

Михаил Лифшиц. Лекция «Марксизм и искусство». 7 мая 1933

Арон Гурштейн, Меер Винер.
«Ревизионистская концепция (о теориях М. Лифшица)».
Середина 1930-х
Факсимиле

Все материалы — Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Москва

«К вопросу о взглядах Маркса на искусство» и другие статьи
Коллаж. Смешанная техника

В 1929 году Лифшиц занял пост научного сотрудника в Институте Маркса и Энгельса — крупнейшем в то время международном центре изучения трудов Маркса. Предложение Лифшица открыть в этом институте кабинет эстетики не получило поддержки, но он продолжал осуществлять свой замысел реконструкции взглядов Маркса на искусство. Коллажи на первых трех столах, составленные из классических рисунков, находящихся в общественном достоянии, цитат из трудов Лифшица, его рукописей и заметок призваны дать представление об этом учении. Один из столов посвящен всту-

пительным статьям Лифшица к книгам Иоганна Иохима Винкельмана (1933) и Джамбаттисты Вико (1939). Завершающий коллаж рассказывает о борьбе Лифшица с «вульгарной социологией» и пролетарским классовым шовинизмом на примере его полемической статьи «Ленинизм и художественная критика» (1936).

Книги, в подготовке которых участвовал Михаил Лифшиц

В первой половине 1930-х годов Лифшиц заявил о себе как активно работающий ученый и редактор-издатель. Его программная работа по эстетике Маркса была впервые опубликована в шестом томе «Литературной энциклопедии» (1932), а год спустя — напечатана отдельной брошюрой. В 1938 году она была переведена на английский язык и опубликована в Нью-Йорке. Полная лифшицианская антология выдержек из текстов Маркса и Энгельса о литературе и искусстве, вышла 1937 году в СССР, а затем во множестве переводов. За нею последовала аналогичная антология «Ленин об искусстве», сосредоточенная на теории отражения. Кроме того, Лифшиц подготовил к публикации и снабдил предисловиями переводы на русский язык трудов Джамбаттисты Вико и Иоганна Иохима Винкельмана. Его статьи в этих книгах отмечены закладками.

Журнал «Литературный критик»

В 1930 году, работая в Институте Маркса и Энгельса, Лифшиц делил кабинет с философом Георгом Лукачем, который, будучи на 20 лет старше, позднее говорил о том сильнейшем влиянии, которое Лифшиц на него оказал. Вместе они разрабатывали марксистскую эстетику реализма, противостоящую как авангарду,

так и патетическому соцреализму. Их платформой был ежемесячный журнал «Литературный критик», среди постоянных авторов которого были друзья ученых — Елена Усиевич, Владимир Гриб, Андрей Платонов. Демонстрируемая подборка номеров журнала — важнейшего источника по художественно-теоретическим дебатам в предвоенном Советском Союзе — происходит из личной библиотеки Галины Белой, видного историка советской литературной политики 1920–1930-х годов.

На стенде Подшивна газеты «Правда» за 1933–1935 год

Судебный отчет по делу антисоветского «Право-троцкистского блока», 2–13 марта 1938

Волна террора в СССР совпала с пиком научных поисков Лифшица, начавшись как раз в тот момент, когда он подошел к формулировке своих главных идей. Никакой источник не позволяет лучше почувствовать приближение бури, чем газета «Правда», в которой с 1935 года пошли чередой разоблачительные материалы о саботажниках, иностранных шпионах и идеологических уклонистах. В 1934 году в «Правде» вышла статья Лифшица «Новые материалы об эстетических взглядах Маркса», посвященная главной теме его научных исследований.

Человек тридцатых годов Коллаж. Смешанная техника

На стендах можно проследить основные направления деятельности Лифшица в 1930-е. Материалы сгруппированы в четыре эпизода. Первый из них отражает кампанию против «меньшевиствующего идеализма», захлестнувшую Институт

Маркса и Энгельса в 1930–1931 году. Лифшиц, выступивший в этой кампании против философа академика Абрама Деборина, был уволен из института его директором Давидом Рязановым, который вскоре сам пал жертвой «чистки», обновившей штат учреждения более чем наполовину. Лифшиц вернулся на свою должность и продолжил работу. Со временем он нашел немало единомышленников среди своих студентов, одним из них был Владимир Гриб, чье личное письмо Лифшицу с многословным шутивым поздравлением представлено на стенде. Однако популярность сделала философа мишенью нападков, о чем свидетельствует статья двух ленинградских критиков, обвинивших Лифшица в ревизионизме и троцкизме. Летом 1937 года, когда в Москве шумно отмечалось столетие со дня смерти А. С. Пушкина, террор подошел к апогею. У Лифшица, серьезно заболевшего в тот год, было видение отрядов НКВД, явившихся с огнеметами вычистить студенческое общежитие Института красной профессуры — образ террора, напомнивший ему строки Пушкина о гневе султана против янычар из стихотворения Пушкина «Стамбул гяуры нынче славят...»:

Окровавленные зубы
Везде торчали; угли тлели;
На кольях, скорчась, мертвецы
Оцепенелые чернели.

Вертушка для экспонирования графики. 1898

Российский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва

Архивные материалы и изображения времени работы Михаила Лифшица на должности заместителя директора Государственной Третьяковской галереи, Москва

Факсимиле
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В 1938 году историк искусства и критик Владимир Кеменов был назначен директором Государственной Третьяковской галереи. В 1936 году он прославился публикацией на страницах «Правды» ряда статей, безжалостно бичевавших формализм в искусстве, в которых он использовал вульгаризированную версию лифшицианской аргументации в защиту реализма. В 1938 году Лифшиц занял по предложению Кеменова должность его заместителя по научной работе, на которой нередко выполнял функции директора. В его задачи входила реорганизация постоянной экспозиции, за несколько лет до этого выстроенной в соответствии с принципами вульгарной социологии Алексеем Федоровым-Давыдовым. Фотографии экспозиции Третьяковской галереи до и после ее реорганизации при Лифшице соседствуют с архивными документами на стенде, рассказывающем о работе музейного куратора в годы пика большого террора.

НА ВЕРНОМ ПУТИ

Михаил Лифшиц никогда тесно не связывал себя ни с одним из современных ему художественных направлений. Его приверженность реализму была универсальной и применимой к искусству всех времен и культур. Автор множества критических работ о модернизме, он очень редко писал о позитивных, с его точки зрения, примерах в советском искусстве. Едва ли не единственным таким текстом является статья 1976 года «На верном пути» о выставке произведений молодых советских художников, приуроченной к XXV съезду КПСС. Лифшиц приветствовал возвращение к подлинному реализму в период, когда советская живопись вступала в свой последний, предсмертный кризис вместе со всей страной. По всей вероятности, понимая, куда движется история, Лифшиц остался верен своим принципам. «Нам придется услышать суд глупца, увидеть злорадство мещанина, отвечать за чужие грехи. Нас будут, может быть, называть догматиками и консерваторами. Но дело не безнадежно, если рядом с голосом беспомощной детской страсти или змеино го приспосабливания к меняющейся обстановке будет звучать и голос живого марксизма». Экспозиция этой комнаты с тремя картинами, которые были представлены на выставке, описанной в статье «На верном пути», погружает в обстановку мастерской советского художника застойных 1970-х.

Лариса Кириллова. Девушки села Черное. 1974–1975

Холст, масло
Пермская государственная художественная галерея

Валерий Хабаров. Автопортрет. 1976

Картон, темпера
Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств, Ижевск

Олег Филатчев.

Автопортрет с матерью. 1974

Холст, масло
Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева

Альбрехт Дюрер. Меланхолия I. 1514.

Копия первой половины XVI века

Гравюра на меди
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

Позднесоветская официальная живопись имела свое своеобразие, и по трем произведениям, которые Лифшиц разбирает в своей статье, можно судить о ее внутренних противоречиях. Художники старались восстановить утраченные традиционные техники и наполнить их подлинным воодушевлением, но, как правило, вполне осознавали, что для них недостижим профессионализм старых мастеров. Результатом нередко становилась своеобразная меланхолия, о которой можно судить по созданному Олегом Филатчевым автопортрету печального художника, в чьем образе, кажется, отразилась застойная атмосфера, царившая в стране. К 1970-м авторитетные искусствоведы, например, Андрей Чегодаев, порицали такую фигуративную живопись, отмечая, что путь имитации традиций ведет в тупик. В своем ответе — и в совершенно в другой политической ситуации — Лифшиц повторил аргументы, которые он 37 лет назад привел во время защиты Григора Ваграмяна.

Репродукции произведений советской официальной живописи 1970-х годов

Репродукции произведений старых мастеров

Молодое официальное искусство последнего периода существования СССР — это художественный континент, еще ожидающий открытия. За фасадом стандартных сюжетов и крупных групповых выставок, приуроченных к советским праздникам и юбилеям, зрело сопротивление культурной политике страны, возрастал интерес к почвенническому традиционализму и к религии. Одним из новых звезд советской живописи того времени — например, Илье Глазунову и Александру Шилкову — суждено было в следующую эпоху стать академиками, другим — кануть в Лету. Каталоги молодого искусства 1970-х годов включены в экспозицию этого зала, так же как подборка репродукций на стенах, по моде того времени.

Книги Михаила Лифшица, вышедшие в 1970-е годы

Альбом с аппликациями по мотивам статьи Михаила Лифшица

«На верном пути»

Связанные тематически книги «Кризис безобразия» (1968) и «Искусство и современный мир» (1973; 1978) закрепили репутацию Лифшица как самого принципиального критика модернизма. После их выхода в свет философ наконец получил академическую степень и официальное признание. Продолжение теоретических зысканий Лифшица в области «онтогносеологии» и теории отражения представляет интерес для современных философов.

На XXV съезде КПСС. Спецвыпуск № 3. Великая программа созидания.

Часть 1. 1976

Оцифрованный фильм. 10 мин. 31 сек.
Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации (Госфильмофонд), Москва
Предоставлен net-film

1970-е были временем гипернормализации. Публичная сфера изобилвала политической пропагандой, к которой население испытывало нарастающее равнодушие. Даже партийные идеологи уже не вкладывали особого смысла в повторявшиеся ими марксистско-ленинские лозунги. XXV съезд КПСС ежедневно освещался в средствах массовой информации, но не преподнес никаких сюрпризов: с трибуны снова и снова раздавались все те же мертвые напыщенные фразы. Съезд проходил на фоне репрессий в отношении диссидентов, в знак протеста против этого форум демонстративно покинул кандидат от Французской коммунистической партии.

Статьи из советских газет, посвященные Александру Солженицыну. 1973–1974

Копии вырезок из архива Марлена Кораллова

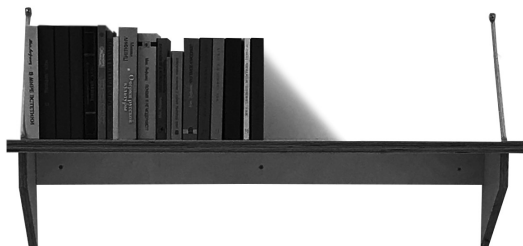
В начале 1960-х годов интеллектуалы, подобные Лифшицу, поддерживали Александра Солженицына в его стремлении представить реалистическую картину трагических событий периода культа личности Сталина. После 1968 года Солженицын был лишен возможности печататься в СССР, несмотря на все усилия его сторонников, а в 1974-м его арестовали и выслали из страны. Советская пресса клеймила писателя как реакционера и «литературного власовца». Произведения Солженицына, как и других запрещенных авторов, широко распространялись в СССР в самиздатовских нелегальных машинописных копиях или в изданиях на русском языке, привезенных из-за границы.

ВНУТРИ БЕЛОГО КУБА

Михаил Лифшиц умер в 1983 году, не дожив совсем немного до последнего этапа холодной войны. Всего несколько лет спустя советское руководство вывело страну на путь реформ, которые решительно порвали со всеми устремлениями ортодоксального марксизма. Лифшиц был почти забыт, но спустя некоторое время открыт заново следующим поколением художников и исследователей, которые теперь функционируют в «белом кубе» и в том культурном поле, которое это пространство вызывает к жизни. Хотя многие мысли Лифшица предвосхитили постмодернистскую художественную критику, при жизни он резко противился самой идее постмодернизма. И сегодня Лифшиц остается таким же «несвоевременным», как и при жизни. Его наследие представляет прямую противоположность современной теории с ее антиэссенциализмом и постуниверсализмом. Она не приемлет упорного отстаивания искусства как истины, доступной нашему пониманию, и не видит, в противовес Лифшицу, что даже после «смерти искусства» возвращение этой истины необходимо и неизбежно.

Полка с посмертными публикациями Михаила Лифшица

При жизни Лифшица, почти за 60 лет его научной работы, на русском языке было издано две его хрестоматии и семь книг. Две из них в 1930-е, одна — в 1960-е, четыре — в 1970-е. После смерти философа было издано 23 его книги, из них 6 в СССР и 17 в постсоветской России. На английском языке до недавнего времени существовала лишь одна брошюра Лифшица о Марксе, изданная в сокращенном виде в Нью-Йорке в 1938 году. В 2017 году в рамках программы «Полевые исследования» Музея «Гараж» был осуществлен перевод книги «Кризис безобразия» на английский язык, который выпущен издательством Brill под номером 158 в серии «Исторический материализм».



БЛАГОДАРНОСТИ

Музей современного искусства «Гараж» благодарит музеи и архивы, предоставившие работы и материалы для выставки:

Архив Российской академии наук, Москва; Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва; Государственную Третьяковскую галерею, Москва; Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва; Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева; Пермскую государственную художественную галерею; Российский государственный архив кинофотофонодокументов (РГАНФД), Красногорск; Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Москва; Российский государственный архив социально-политической истории, Москва; Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств, Ижевск; Фонд V-A-C, Москва; Центральный архив общественнополитической истории Москвы; Центральный государственный архив города Москвы, а также всех частных коллекционеров, пожелавших остаться анонимными.

Музей современного искусства «Гараж» и кураторы выставки также благодарят

Франка Авила-Голдмана, Дарью Аксенову, Виталия Афиани, Андрея Белова, Александра Богатырева, Галину Братухину, Наталью Веденееву, Татьяну Волобуеву, Аниту Гловацкую, Анастасию Грызлову, Надежду Готову, Анну Журавлеву, Андреаса Зикманна, Ларису Иванову, Анну Киселеву, Галину Кислых, Василия Кленова, Викторину Кондрашову, Екатерину Косыреву, Алису Крайшер, Татьяну Лаптеву, Шелли Ли, Анну Липкович, Никиту Макарова, Даниила Матвеева, Константина Нарвойта, Анастасию Нариманову, Ирину Островскую, Анну Пичикян, Евгению Полатовскую, Татьяну Потапову, Екатерину Привезенцеву, Марину Пугину, Наталью Рандину, Майкла А. Риффа, Анастасию Робакидзе, Владислава Сакара, Ларису Сгадлеву, Екатерину Соломко, Юлию Стеценко, Наталью Стрижкову, Ирину Тараканову, Дарью Токарь, Александра Толстикова, Анастасию Цвиткунову, Лидию Черник, Марину Эльзессер, Маргариту Юрину.

Команда исследования «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» выражает отдельную благодарность участникам публичной программы, осуществленной в ходе реализации проекта в 2015–2017 году, и лично Виктору Арсланову, Екатерине Деготь, Валерии Подороге, Кети Чухров.

Музей «Гараж» выражает признательность фонду V-A-C за помощь в подготовке проекта.

При поддержке



МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ» — место, где встречаются люди, идеи и искусство, чтобы создавать историю.

Основанный в 2008 году Дарьей Жуковой и Романом Абрамовичем Музей является первой в России филантропической организацией, чья деятельность направлена на развитие современного искусства и культуры. Широкая программа выставочной, образовательной, научной и издательской деятельности, проводимая Музеем, отражает актуальные процессы, происходящие в русской и международной культуре, и создает возможности для публичного диалога, создания новых произведений и их критического осмысления. Центром этой деятельности является коллекция Музея — первый в стране архив, посвященный истории современного русского искусства с 1950-х годов до наших дней.

Первоначально институция размещалась в знаменитом здании Бахметьевского

автобусного парка в Москве (в честь которого и получила свое название), спроектированном архитектором-конструктивистом Константином Мельниковым. В 2012 году Музей «Гараж» переехал в Парк Горького, во временный павильон, созданный знаменитым архитектором Шигеру Баном. Еще через год рядом с павильоном открылся Образовательный центр Музея «Гараж». Первого мая 2014 года Центр современной культуры «Гараж» перешел в статус Музея современного искусства «Гараж».

12 июня 2015 года Музей «Гараж» открыл свое первое постоянное здание в Парке Горького — в бывшем ресторане «Времена года», памятнике советского модернизма, построенном в 1968 году и реконструированном по проекту Рема Колхаса и бюро OMA.

Генеральный партнер



Партнер



Официальный страховой партнер



Автомобильный партнер



Стратегический информационный партнер



THE ART NEWSPAPER RUSSIA

Радиопартнеры



